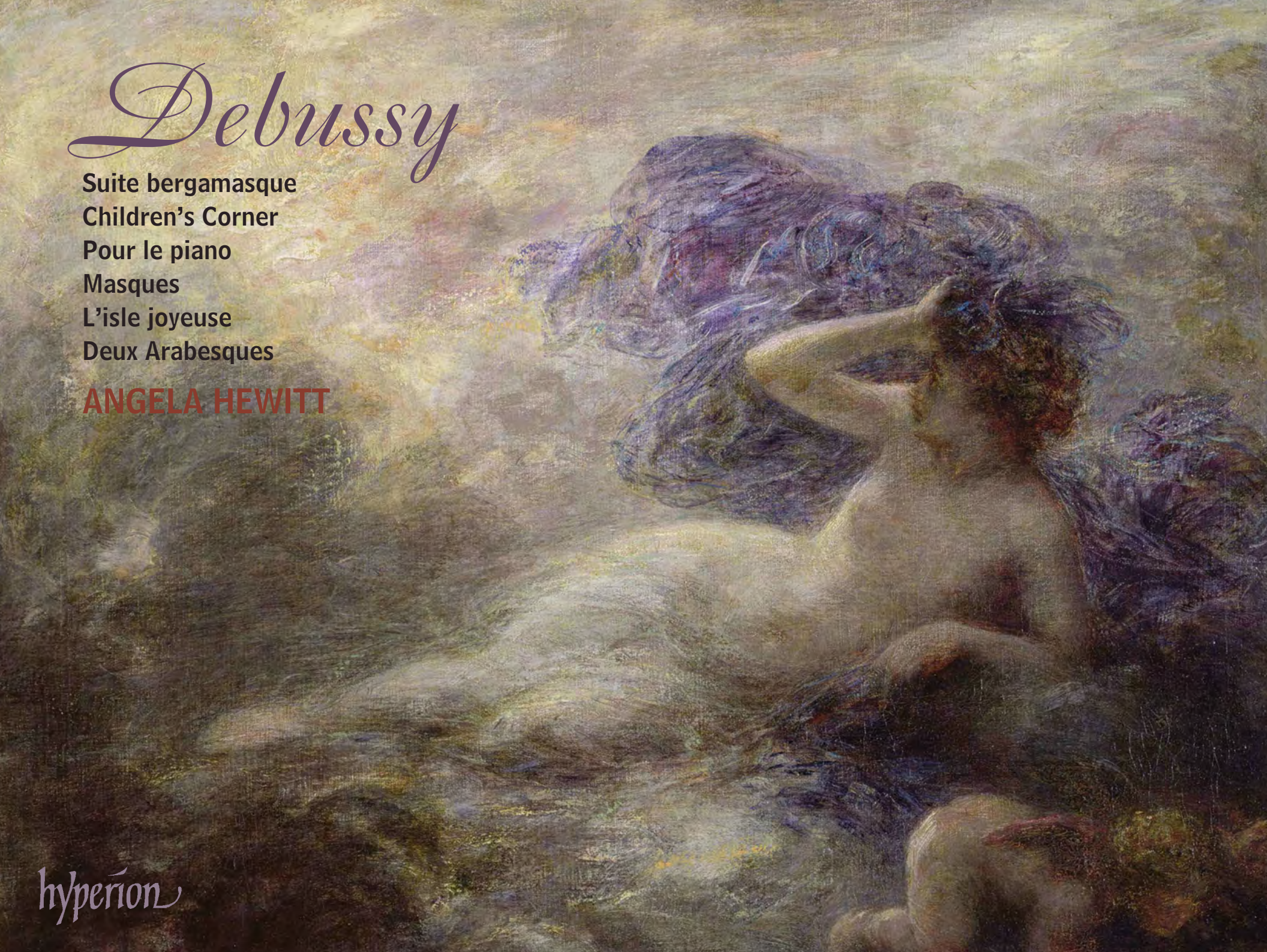
Debussy

Suite bergamasque
Children's Corner
Pour le piano
Masques
L'isle joyeuse
Deux Arabesques

ANGELA HEWITT



hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING ☞ *page 3*

ENGLISH ☞ *page 4*

FRANÇAIS ☞ *page 15*

DEUTSCH ☞ *Seite 22*

Claude Debussy (1862–1918)

Children's Corner 1906–8 [17'07]

1 Doctor Gradus ad Parnassum [2'10]
2 Jimbo's Lullaby [3'26]
3 Serenade for the Doll [2'52]
4 The snow is dancing [2'41]
5 The Little Shepherd [2'50]
6 Golliwog's Cake-Walk [3'06]

Suite bergamasque *c*1890, revised 1905 [18'29]

7 Prélude [4'20]
8 Menuet [4'30]
9 Clair de lune [5'36]
10 Passepied [4'01]

11 **Danse** *c*1890 [5'28]

Deux Arabesques *c*1890 [7'43]

12 Andantino [4'01]
13 Allegretto scherzando [3'42]

Pour le piano 1894–1901 [14'09]

14 Prélude [4'23]
15 Sarabande [5'31]
16 Toccata [4'12]

17 **Masques** 1903–4 [5'03]

18 **L'isle joyeuse** 1903–4 [6'42]

19 **La plus que lente** 1910 [4'51]

ANGELA HEWITT piano

CLAUDE-ACHILLE DEBUSSY was born above a china shop owned by his father. The date was 22 August 1862; the place was Saint-Germain-en-Laye—some twenty kilometres from Paris. There were no musicians in the family. His father Manuel had been in the military, and married a seamstress, Victorine Manoury. There was an uncle who moved to Manchester in 1872 and who taught music, but Debussy never met him or his three English cousins. As a boy he was called Claude. During his adolescence he switched to Achille, even going as far as signing his name Achille de Bussy. When he was thirty he reverted to Claude, and stuck with it.

His childhood was troubled and Debussy himself never spoke of it, while admitting that he hadn't forgotten anything. When Claude was five the family moved to Paris, where his father became a travelling salesman. After the outbreak of the Franco-Prussian War in 1870 Manuel joined the National Guard. When the Commune was defeated he was sentenced to four years in prison, but only served one—an incident that was covered up in Debussy's lifetime. His mother didn't care much for bringing up children, and left the job mostly to her husband's sister, Clémentine. Claude in fact never went to school—something he never quite overcame. His spelling remained faulty until the end.

The family moved house four times in five years, and they were always broke. Manuel Debussy ('the old vagabond', as his son later called him) did occasionally take his son to hear the operettas of Offenbach (which Debussy loved all his life) but decided that Claude was to be a sailor. In 1870 a pregnant Victorine took her children to Cannes where they stayed with Clémentine and her friend, the banker Achille-Antoine Arosa. It was there that Debussy received his first piano lessons, paid for by Arosa, with a certain Jean Cerutti (who seems to have been more of a violinist than a pianist). They returned to Paris the following year, in 1871, and took a small apartment in the Rue Pigalle. Manuel, while in a prison camp, made the acquaintance of Charles de Sivry, whose mother, Antoinette Mauté, was a piano teacher from whom Debussy took lessons. Although her claim to be a student of Chopin was probably far-fetched, Debussy's did acquire his love for Chopin's music from her. More importantly, perhaps, she was the mother-in-law of the poet Paul Verlaine, who wrote *La bonne chanson* for her daughter, Mathilde. She looked after her young pupil with great affection—something which Debussy later in life remembered with gratitude.

It was after only a few months of her tuition, at the age of eleven, that the gifted boy took the entrance exam at the Paris Conservatoire, and passed. His classmates later recalled that when he turned up for it he was wearing a sailor's cap with a tassel. Debussy spent the next eleven years trying to be himself within an institution that didn't want him to be anything of the sort. He started off by intending to prove himself as a pianist, but this didn't work out as planned, much to the chagrin of his parents. He probably had a very personal idea of how the classical repertoire should be played. We know that Ambroise Thomas, the Director, very much disliked his interpretation of the F minor Prelude from Book II of Bach's *Well-Tempered Clavier*, saying that he had the presumptuousness to consider it a piece of music rather than just a simple exercise. His teacher, Marmontel, appreciated his gifts and predicted a great future for the boy who had 'a true temperament of an artist'. He won certificates for playing Chopin's Piano Concerto No 2 before he was twelve, and for one of the Ballades a year later. But despite his attempts, he never received a Premier Prix in piano. Perhaps his aversion to competitions accounted for his lack of success.

In the harmony class of Émile Durand, which he entered when he was fifteen, things were not much better.

When Debussy refused to follow the rules, Durand would purposely keep his homework for the end of the class and then ravage it with corrections. There's a story that once, when the teacher was getting ready to leave the room, Debussy went to the piano and brought forth cascades of his favourite chords, much to the delight of the students. Durand slammed the lid on his fingers. Twenty-five years later Debussy, who by then had revolutionized the language of music, admitted that he 'didn't do much in harmony class'.

He did finally get a Premier Prix in piano accompaniment and this allowed him to enter the composition class of Ernest Guiraud when he was eighteen. However, two other events from that same year were important to his formation. The first was an invitation from Nadezhda von Meck, the Russian businesswoman most famous for her friendship with and patronage of Tchaikovsky, to spend the summer with her family as piano teacher and accompanist. This he did three years in a row, forming a great attachment to them (and almost marrying one of the daughters). Madame von Meck called him 'my little pianist' and nicknamed him Bussyk, sending one of his compositions to Tchaikovsky for his opinion. (He found it very nice but lacking in unity.) Debussy travelled all over Europe with them, and of course stayed in Moscow where he became familiar with the Russian School. All of this opened his eyes to the wider world.

The second event was his meeting with the amateur singer Blanche-Adélaïde Vasnier—a married woman thirteen years his senior. She attended a singing class where Debussy was the accompanist—a job he had taken on to earn some money. He soon became a daily visitor to the Vasnier household where a room and piano were put at his disposal, living there more than with his parents. And of course he fell desperately in love. His first important compositions were the songs he dedicated to Madame Vasnier and with which he made his debut as a composer.

Debussy got along well with his composition professor, who socialized with his students outside of class, even playing billiards with them. In 1883 he competed for the famous Prix de Rome but was unsuccessful. He tried again the following year, and while waiting for the results on a bridge overlooking the Seine, a friend tapped him on the shoulder and said: 'You got the prize!'. Debussy writes that at this moment '… my heart sank! I saw clearly the irritations and worries the smallest official position brings in its wake.' As Jean Barraqué wrote in his excellent biography of the composer: 'Every hindrance, every obligation was not only intolerable to him but undermined his vital forces. His pauses, his lazing around, his dreams—all were an integral part of his creativity. He wanted to decide at each instant what to do with his life.'

His years at the Villa Médicis in Rome, where the winners of the prize were sent, were for him a drag. He hated the place. He managed to escape several times (once meeting Mme Vanier in Dieppe without her husband's knowledge) and finally left before the three years were up. Back in Paris, he was given a cold reception by the Vasniers (remarkably the husband had stayed a close friend and confidant throughout the affair with his wife), no doubt partly due to their disapproval of his leaving Rome. The subsequent 'période bohème' saw him frequenting cafés, travelling to Bayreuth to hear the operas of Wagner (paid for by a friend), hearing Javanese gamelan music at the Exposition Universelle in 1889, and frequenting the literary milieu—especially that of the symbolist poets. He didn't get too involved with musical establishments. When asked to be a witness at a friend's wedding, he wrote his profession in the register as 'gardener'.

Compositions now started to be published. It is interesting to see that, although a pianist, the greatest advances in his early works were in the field of song (as

CLAUDE DEBUSSY

seen in his beautiful *Ariettes oubliées*, for instance, to poems by Verlaine). They are much more advanced than his piano pieces of the same period. The latter include the *Deux Arabesques*, *Danse*, and the *Suite bergamasque*—all recorded here.

This recording starts with the suite **Children's Corner**, published in 1908. After living with two women (one his wife, and both of whom tried to commit suicide when the relationships failed), and many affairs, Debussy met the mother of one of his pupils who was to become his second wife. In Emma Bardac he for the first time had a partner who was intellectually stimulating. Three years before they married, their daughter, Claude-Emma, was born. Debussy probably loved Chouchou (as they called her) more than anyone in his life. It was fortunate for him that he didn't live to witness her death of diphtheria at the age of thirteen.

The English titles are original. Debussy was a great anglophile (although he spoke little English) and Chouchou's governess was an Englishwoman, Miss Gibbs. The third piece of the suite, *Serenade for the Doll*, did have its title first in French (*Sérénade à la Poupée*) and was written two years before the rest—when Chouchou was only four months old.

Contrary to what some might suppose, this is not music that Debussy wrote for his daughter to play immediately, despite his dedication on the score: 'To my beloved Chouchou, with the tender excuses of her father for that which follows.' She did learn to play the piano later on, and Marguerite Long remembers hearing her play the fifth piece of this suite, just as her father did. When she was very young, she told Madame Long: 'I don't know what to do. Daddy wants me to play the piano … But he forbids me to make a noise.'

This is not, however, childish music, even if it can be managed by youngsters. The initial *Doctor Gradus ad Parnassum* is much more than a warm-up, even if Debussy is thumbing his nose at poor old Clementi and his boring studies. When the tempo marking was missing from the first proof, Debussy wrote to his publisher: '*Doctor Gradus ad Parnassum* is a sort of hygienic and progressive gymnastic exercise; it should therefore be played every morning, before breakfast, beginning at *modéré* and working up to *animé*.' I think he was being just a trifle sarcastic. There is a lot of beautiful music in this piece, and to play it as an exercise would not do it justice.

Chouchou's stuffed elephant is portrayed in *Jimbo's Lullaby*, where the composer writes the description 'un peu gauche' (a little clumsy). One can imagine a scenario in which the elephant at first refuses to go to sleep; then, in the middle section (where the new theme echoes the lullaby 'Dodo, l'enfant do') he has a story told to him; and then when the music returns to the initial tempo and major mode (and with the two themes combined), he finally nods off. There is great tenderness and humour in this piece—qualities that pervade the entire suite.

The *Serenade for the Doll* is a remarkable piece, combining simplicity with sophisticated means of expression. To the strumming of a guitar accompaniment ('delicate and graceful') the doll dances for us, while the serenader sings and sighs. The piece has those wonderful sudden changes of mood so typical of children. Debussy asks for the soft pedal to be used throughout—even when marked *forte*.

The next piece, *The snow is dancing*, depicts the bleakness of a snowy day and the sombre mood it provokes—waiting for the sun to return. It's interesting that Debussy uses a four-note ascending motif as an ostinato that is also found in *Le tombeau des naïades* (from *Chansons de Bilitis*), written some ten years earlier, in which ice and snow form the backdrop. This is the hardest piece of the set in every sense. It takes great control of touch and sound, especially to get that 'blank' effect. Debussy was very meticulous in differentiating between *pp* and *ppp*, and this should be observed. He also insisted that interpreters of his music should imagine the piano as an instrument without hammers, striking the key in such a way so that the vibrations of the other notes would be heard 'quivering distantly in the air'. When Debussy made rare appearances abroad playing pianos that he wasn't familiar with, there were often complaints that he couldn't be heard. This was, for sure, a new way of playing the instrument!

The Little Shepherd, of which Chochou also had a toy, is a pastoral poem in music, in which the melancholic shepherd improvises on his flute. Twice he becomes slightly more jovial and breaks into a dance, but ultimately the mood remains muted. One can smell the countryside and breathe the fresh air in these remarkable thirty-one bars.

In 1903 Debussy heard Sousa and his band play in Paris and called him 'the king of American music', lauding the cakewalk as their best invention. Chouchou had the doll *à la mode*—a dark-skinned golliwog that first became popular in England through some children's stories. Put them both together, and you get the *Golliwog's Cake-Walk*. The music is totally characteristic of ragtime, with its syncopations and march-like beat. The humour is carried into the middle section where Debussy pokes fun at Wagner, quoting the opening of *Tristan und Isolde*. It is amazing how many people don't get the joke—including the pianist who gave the premiere, Harold Bauer. Debussy said, upon first hearing him play it: 'You don't seem to object today to the manner in which I treat Wagner.' Bauer had no idea what he was talking about, until the 'pitiless caricature' (as he later described it) was pointed out to him. At the premiere Debussy stayed outside the auditorium, so nervous was he of the reception the work might receive. When Bauer told him they had laughed, he gave a huge roar and was obviously relieved. His direction to play 'avec une grande émotion' is, to say the least, satirical.

The **Suite bergamasque** has always been a favourite of mine, ever since I first played it at the age of fourteen. Its third movement is Debussy's biggest hit, *Clair de lune*, but the rest is also very atmospheric and it makes a wonderful whole. It was written fifteen years before it was published in 1905, by which time Debussy's style had changed considerably. He thus insisted on writing the date

1890 on the title page. The whole set went through many revisions and even changes of titles—*Clair de lune* first being called *Promenade sentimentale* (a good thing he changed it!), and the final *Passepied* starting life as *Pavane*.

With three movements having titles borrowed from the Baroque, it might be thought that the main influence of this suite was the music of that period—especially that of Couperin and Rameau for whom Debussy had the greatest admiration and from whom he liked to trace his musical lineage. However the biggest clue lies rather in the adjective 'bergamasque'. This links it to the world of the *Commedia dell'arte* and also to the poet Verlaine, whose poem *Clair de lune* alludes to 'masques et bergamasques' and an idyllic Arcadia (Debussy set this poem twice to music). Verlaine's cycle, *Fêtes galantes*, was in turn inspired by the elegant and frivolous world portrayed by the painter Jean-Antoine Watteau.

The opening *Prélude* is marked *Moderato (tempo rubato)*, and it is important to give it the requested rhythmic freedom. Debussy, like most French composers, insisted on being faithful to his score, but realized that after exactitude comes talent. It has some beautiful changes of colour, and a great sense of space. There is an almost direct quote from Fauré's setting of *Clair de lune* in bar 33. The *Menuet* requires good contrast between the staccato and legato touches as well as the ability to create a fanciful mood. The long sustained passage of fifteen bars before the coda has a great sense of sweep and should be played as one continuous line.

What would Debussy say if he knew his *Clair de lune* had been used in the soundtrack of at least fourteen major films and even in a TV commercial for Lexus automobiles (mutilated beyond belief)? It made him mad enough to be labelled an 'Impressionist' composer. Of all the pieces recorded here, you could probably apply that adjective most appropriately to this masterpiece, yet it still doesn't seem quite right. I prefer how the French pianist Jacques Février described it: 'The first to date of the great sonorous landscapes of Debussy.' Its hushed stillness at the beginning is almost unbearably beautiful. Thinking how to interpret it, I am reminded of what Debussy said about metronome marks and why he so rarely used them: that they are all right for one bar, 'like roses for the span of a morning'. Debussy told the pianist Maurice Dumesnil to use a general flexibility in this piece, and not to confuse the harmonies by using too much pedal. The harmony in fact is the melody here—it is not just a pretty tune. The C flat that is introduced the last time the theme appears must pierce us with its feeling of regret.

The *Passepied* is not at all in the standard Baroque metre for this dance (𝅗𝅥.), but it does bring us back to the aristocratic, noble colour of the other movements. Its main difficulty lies in playing the left hand staccato while phrasing the right hand (similar to Chabrier's *Idylle* and Reynaldo Hahn's song *Quand je fus pris au pavillon*). Debussy evidently held back this work from the publishers for months because he wasn't happy with the last few bars. I think he finally got them perfect.

Unlike many modern-day writers on Debussy, I have a soft spot for one of his first piano pieces, **Danse** (originally called *Tarantelle styrienne*). First published in 1891, it was orchestrated by Ravel in 1923. It is a sort of preliminary study for his later masterpiece *Masques*. The high-spirited dance rhythms of the opening are of course immensely attractive, but it is especially in the middle section that we have a whiff of what's to come.

Debussy's first compositions for solo piano to be issued in print were his **Deux Arabesques**. Already in his lifetime some 123,000 copies were sold of the first one, making it then, as now, one of his most popular pieces. It is funny to read that, even though they were published in 1891, as late

as 1903 the newspaper *Le Figaro* published the first one as a musical supplement in which they called it a 'new and entirely recent composition' by a 'young composer' (Debussy was forty-one by then), stating how perplexing the music might be to even the most experienced pianist. They were no doubt trying to cash in on his success the previous year with his opera *Pelléas et Mélisande*, which had made him famous overnight. Now nothing seems simpler than these totally charming pieces, with their flowing and decorative writing. Debussy once used the term 'arabesque' in describing a movement of a Bach violin concerto, speaking of the 'principle of "ornament", which is the basis of all forms of art'.

From these early works to his suite **Pour le piano** is a big jump. Right away we hear the difference in the writing. It's brilliant, virtuosic, at times very sombre—with terrific pianistic effects. The *Prélude* begins with the opening theme hammered out in the bass, followed by a long passage over a pedal point. When the theme comes again, this time with *fortissimo* chords in both hands, it is joined by glissandi that Debussy wanted to be dispatched like 'd'Artagnan drawing his sword'. No rubato here. There's a beautiful shimmering middle section over a high A flat pedal in the left hand in which the right hand daubs colour on the canvas. A 'Tempo di cadenza' takes up the last page with glissando-like flourishes divided between the two hands.

The *Sarabande* was written several years before the other movements, and Debussy revised it for inclusion in the final suite. Marked 'with a slow and solemn elegance', he said it should be 'rather like an old portrait in the Louvre'. Émile Vuillermoz said Debussy played it 'with the easy simplicity of a good dancer from the sixteenth century'. Indeed, it sounds both antique and modern at the same time—and it is one of my favourites among his piano works.

The final *Toccata* makes a triumphant ending to the suite. Debussy didn't want speed to be the ultimate goal—to him, clarity was much more important. But there also had to be music. There is a telling story of him hearing a famous pianist play it in 1917, and, when Marguerite Long asked him about the interpretation, he replied: 'Dreadful. He didn't miss a note.' 'Shouldn't you be happy then?' she queried. 'Oh, not like that', he replied. Ricardo Viñes, who had learned of the suite from his friend Ravel, was entrusted with the premiere in January 1902. The title of the work is modest, but its importance and effect is anything but that. Many French pianists of his time commented on how important it was to approach Debussy's piano music with the same diligence and rigour that one would apply to a Bach fugue—something that is often overlooked.

Two-and-a-half years later, in the throes of love for Emma Bardac, he wrote the final two main works on this recording: *Masques* and *L'isle joyeuse*. The latter is heard frequently; the former deserves to be better known for, in my opinion, it is as great a masterpiece. In July of 1904, Debussy sent his then wife, Lily, to stay with her father in Burgundy so that he could be with his mistress. They fled first to the island of Jersey, staying incognito at the Grand Hôtel, and then to Normandy. **Masques** is almost as tragic as *L'isle joyeuse* is triumphant. The opening repeated notes are at times muted, at times wildly percussive, giving wonderful splashes of colour. The menacing build-up before the recapitulation is thrilling. At the end the music dissolves, but not before giving us some open fifths in both hands that create the most marvellous atmosphere of something past. One reason why Debussy's first marriage was falling apart at the time was that it was childless. A month after he wrote this piece, Lily put a bullet in her stomach, where it stayed for the rest of her life. In the scandal that followed Debussy lost many friends.

The trills and cadenza-like passage-work that open **L'isle joyeuse** were described as 'a summons' by the composer. The whole piece is one long crescendo, and its tremendous energy needs to be held slightly in check, as notated by Debussy, before the final outburst of unbounded joy. For me, no one has described this work better than the pianist Marguerite Long, who studied it with Debussy: 'It is a gorgeous vision, inspired with joy and prodigious exuberance: a "Feast of Rhythm" in which, on the vast waves of its modulations, the virtuoso must maintain, under the sails of his imagination, the precision of his technique.' Debussy's inspiration, besides Emma and their trip to the Isle of Jersey, was Watteau's *L'Embarquement pour Cythère* (Cythera, an island in Greece, was, for the ancient world, the birthplace of Venus, goddess of love). Other than the joy given to him by his daughter Chouchou, this was probably the happiest period of his entire life.

As an 'encore' to this Debussy recital, I have included the waltz **La plus que lente**. One of the objects on Debussy's mantelpiece was a small sculpture, *La Valse*, by Camille Claudel, the mistress of Rodin, and a close friend (if not also lover) of Debussy. It remained there until his death when it mysteriously disappeared. In 1910 the gypsy fiddler Leoni played in the ballroom of the New Carlton Hotel in Paris along with his Romany band. Debussy made an arrangement for him of this 'slower than slow' waltz, which is surely half parody, half serious. It is, I think, an appropriate piece with which to say farewell.

ANGELA HEWITT © 2012

Also available by Angela Hewitt

EMMANUEL CHABRIER (1841–1894) Piano Music
CDA67515 compact disc and download
'Hewitt is at her best here, teasing out the yearning harmonies and shy cadences with a persuasive rubato' (*BBC Music Magazine*)

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810–1849) Nocturnes & Impromptus
CDA67371/2 2 compact discs and download
'Hewitt's innate sophistication and delicacy of touch are perfectly suited to these exquisite pieces' (*The Observer*)

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759) & JOSEPH HAYDN (1732–1809)
Angela Hewitt plays Handel & Haydn
CDA67736 compact disc and download
'Everything emerges with an impressive combination of clarity and vitality … recorded with superb fidelity' (*International Record Review*)

OLIVIER MESSIAEN (1908–1992) Piano Music
CDA67054 compact disc and download
'Rarely, if ever, can Messiaen's piano music have been played with such refinement' (*Classic CD*) 'Very fine' (*Gramophone*)

MAURICE RAVEL (1875–1937) The complete solo piano music
CDA67341/2 2 compact discs and download
'Angela Hewitt plumbs Ravel's paradoxical qualities to perfection in this superb set. This magnificent survey … joins [those by] Gieseking, Rogé, Thibaudet and Lortie among the most distinguished if entirely different Ravel cycles on record, and easily withstands comparison in such exalted company' (*Gramophone*)

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)
The complete works for piano & orchestra *with* DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN / HANNU LINTU conductor
CDA67885 compact disc and download
New

ROBERT SCHUMANN Humoreske & Sonata No 1
CDA67618 compact disc and download
'In the often problematic F sharp minor Sonata, Hewitt is unreservedly superb, making the music cohere formally without ever undervaluing its flights of lyrical fantasy' (*The Guardian*)

ROBERT SCHUMANN Davidsbündlertänze, Kinderszenen & Sonata No 2
CDA67780 compact disc and download
'A disc to make us marvel anew at Schumann's Romanticism; at his troubled and ecstatic poetry. Everything is played as in the heat of first inspiration … This is revelatory Schumann-playing' (*Gramophone*)

ANGELA *Hewitt*

Angela Hewitt is a phenomenal artist who has established herself at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. Her series of all the major keyboard works of Bach has been described as 'one of the record glories of our age'. Her discography also includes recordings of Beethoven, Chabrier, Granados, Messiaen, Rameau, Ravel, Schumann, the complete Chopin Nocturnes and three discs of Couperin.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music where she later studied, going on to learn with the French pianist Jean-Paul Sévilla. She won the Viotti Competition in Italy and the Toronto International Bach Competition, and was a top prizewinner in the Bach competitions of Leipzig and Washington DC, as well as the Dino Ciani Competition at La Scala, Milan.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls as recitalist and as soloist with major orchestras. Her festival appearances have taken her to Lucerne, Osaka, Prague, Moscow and New York, to name but a few places. Her own annual Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself.

Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listeners' Award (Royal Philharmonic Society Awards) in 2003. She was made an Officer of the Order of Canada in 2000. She was also awarded an OBE in the Queen's Birthday Honours in 2006. She has lived in London since 1985 but also has homes in Canada and Umbria.

In 2006 Angela Hewitt was voted *Gramophone*'s 'Artist of the Year'. Her entire 2007–2008 season was devoted to performances of the complete Bach *Well-Tempered Clavier* in major cities all over the world. A special DVD lecture-recital entitled 'Bach Performance on the Piano' was released by Hyperion to coincide with this tour (DVDA68001). For more information, please see *www.angelahewitt.com*.

© MAIWOLF

Recorded in Jesus-Christus-Kirche, Berlin, on 12–15 December 2011
Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF
Piano FAZIOLI
Piano Technician GERD FINKENSTEIN
Booklet Editor TIM PARRY
Executive Producer SIMON PERRY
℗ & © Hyperion Records Ltd, London, MMXII

Front illustration: *Night* (1897) by Henri Fantin-Latour (1836–1904)
Musée d'Orsay, Paris / Giraudon / The Bridgeman Art Library, London

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

DEBUSSY *Musique pour piano*

CLAUDE-ACHILLE DEBUSSY naquit le 22 août 1862, au-dessus d'un magasin de faïence que possédait son père, à Saint-Germain-en-Laye, à une vingtaine de kilomètres de Paris. Il n'y avait aucun musicien dans la famille. Son père Manuel avait été militaire et avait épousé une couturière, Victorine Manoury. Il y avait un oncle qui s'était installé à Manchester en 1872 et qui enseignait la musique, mais Debussy ne le rencontra jamais, pas plus que ses trois cousins anglais. Dans son enfance, il s'appelait Claude. Au cours de son adolescence, il passa à Achille, allant même jusqu'à signer Achille de Bussy. À l'âge de trente ans, il reprit le prénom de Claude et s'y tint.

Son enfance fut agitée mais Debussy n'en a lui-même jamais parlé, tout en admettant qu'il n'avait rien oublié. Claude avait cinq ans lorsque sa famille s'installa à Paris, où son père devint voyageur de commerce. En 1870, lorsqu'éclata la guerre entre la France et la Prusse, Manuel s'engagea dans la Garde nationale. À la défaite des communards, il fut condamné à quatre ans de prison, mais n'en fit qu'un—incident qui fut étouffé du vivant de Debussy. Sa mère ne s'intéressait guère à l'éducation de ses enfants et confia cette tâche en majeure partie à la sœur de son mari, Clémentine. En fait, Claude n'alla jamais à l'école—ce qu'il ne parvint jamais à vraiment surmonter. Son orthographe s'en ressentit jusqu'à la fin de sa vie.

La famille déménagea quatre fois en cinq ans et était toujours à court d'argent. Manuel Debussy (« le vieux galvaudeux » comme son fils devait l'appeler plus tard) emmenait parfois celui-ci écouter des opérettes d'Offenbach (que Debussy aima toute sa vie durant), mais il décida que Claude devait être marin. En 1870, Victorine enceinte conduisit ses enfants à Cannes où ils restèrent avec Clémentine et son ami, le banquier Achille-Antoine Arosa. C'est là que Debussy reçut ses premières leçons de piano d'un certain Jean Cerutti (qui semble avoir été davantage violoniste que pianiste), leçons payées par Arosa. Ils rentrèrent à Paris l'année suivante, en 1871, et prirent un petit appartement rue Pigalle. En prison, Manuel fit la connaissance de Charles de Sivry dont la mère, Antoinette Mauté, était professeur de piano et donna des leçons à Debussy. Elle se prétendait élève de Chopin, ce qui est sans doute tiré par les cheveux, mais c'est elle qui transmit à Debussy son amour pour la musique de Chopin. Peut-être plus important encore, elle était la belle-mère du poète Paul Verlaine, qui écrivit *La bonne chanson* pour sa fille Mathilde. Elle s'occupa de son jeune élève avec beaucoup d'affection—ce dont Debussy allait se souvenir par la suite avec gratitude.

Après quelques mois seulement de travail avec elle, à l'âge de onze ans, l'enfant très doué passa avec succès l'examen d'entrée au Conservatoire de Paris. Ses camarades de classe se souvinrent par la suite qu'il portait alors un béret de marin à pompon. Debussy passa les onze années suivantes à essayer d'être lui-même au sein d'une institution qui ne voulait rien de tel. Il commença par vouloir faire ses preuves comme pianiste sans parvenir au résultat escompté, au grand dépit de ses parents. Il avait sans doute une idée très personnelle de la façon dont il fallait jouer le répertoire classique. On sait que le directeur du Conservatoire, Ambroise Thomas, détesta son interprétation du Prélude en fa mineur du Livre II du *Clavier bien tempéré* de Bach, disant qu'il avait l'audace de le considérer comme un morceau de musique et non comme un simple exercice. Son professeur, Marmontel, appréciait ses dons et prédit « beaucoup d'avenir » à ce jeune garçon doté d'un « véritable tempérament d'artiste ». Il n'avait pas encore douze ans lorsqu'il obtint des accessits en jouant le Concerto pour piano n° 2 de Chopin et un an plus tard l'une des Ballades. Mais malgré ses tentatives, il ne reçut

jamais un premier prix de piano. Son aversion pour les concours explique peut-être son manque de réussite.

Dans la classe d'harmonie d'Émile Durand, où il entra à l'âge de quinze ans, les choses n'allèrent guère mieux. Lorsque Debussy refusait de suivre les règles, Durand gardait intentionnellement ses devoirs pour la fin de la classe puis les criblait de corrections. On raconte qu'un jour, alors que le professeur s'apprêtait à quitter la salle, Debussy se mit au piano et fit jaillir des cascades de ses accords préférés, au grand plaisir des étudiants. Durand ferma brutalement le couvercle sur ses doigts. Vingt-cinq ans plus tard, Debussy, qui avait alors révolutionné le langage de la musique, admit : « Je n'ai pas fait grand-chose en classe d'harmonie. »

Il obtint finalement un premier prix d'accompagnement au piano qui lui permit d'entrer dans la classe de composition d'Ernest Guiraud à l'âge de dix-huit ans. Néanmoins, deux autres événements survenus la même année jouèrent un rôle important pour sa formation. Le premier fut une invitation de Nadejda von Meck, cette femme d'affaires russe très célèbre pour l'amitié et la protection qu'elle prodigua à Tchaïkovski. Elle engagea Debussy à passer l'été avec sa famille comme professeur de piano et accompagnateur. Il tint ce rôle pendant trois années consécutives et s'attacha beaucoup à eux (il faillit épouser l'une de ses filles). Madame von Meck l'appelait « mon petit pianiste » et le surnommait « Bussyk » ; elle envoya l'une de ses compositions à Tchaïkovski pour avoir son avis (il la trouva très belle mais manquant d'unité). Debussy voyagea avec eux dans toute l'Europe et séjourna bien sûr à Moscou, où il se familiarisa avec l'École russe. Tout cela ouvrit ses yeux sur un monde plus vaste.

Le deuxième événement fut sa rencontre avec la chanteuse amateur Blanche-Adélaïde Vasnier—une femme mariée de treize ans son aînée. Elle suivait les cours de chant dont Debussy était l'accompagnateur—emploi qu'il avait accepté pour gagner sa vie. Il devint vite un habitué au quotidien de l'appartement des Vasnier où une pièce et un piano furent mis à sa disposition ; il y vécut davantage que chez ses parents. Et bien sûr il tomba éperdument amoureux. Ses premières œuvres importantes furent les mélodies qu'il dédia à Madame Vasnier et avec lesquelles il fit ses débuts de compositeur.

Debussy s'entendit bien avec son professeur de composition qui fréquentait ses étudiants en dehors de la classe, allant même jusqu'à jouer au billard avec eux. En 1883, Debussy concourut pour le célèbre prix de Rome mais échoua. L'année suivante, alors qu'il attendait les résultats sur un pont sur la Seine, un ami lui tapa sur l'épaule et lui dit : « Vous avez le prix ! ». Debussy écrit qu'à ce moment : « … toute ma joie tomba ! Je vis nettement les ennuis, les tracas qu'apporte fatalement le moindre titre officiel. » Comme l'écrivit Jean Barraqué dans son excellente biographie du compositeur : « Toute entrave, toute obligation lui étaient non seulement intolérables mais portaient atteinte à ses forces vives les plus secrètes. Ses pauses, ses flâneries, ses rêveries faisaient partie intégrante de sa création. II voulait être le maître d'une vie dont il puisse décider à chaque instant. »

Ses années à la Villa Médicis à Rome, où étaient envoyés les lauréats du prix, furent pour lui une corvée. Il détestait le lieu. Il réussit à s'échapper à plusieurs reprises (rencontrant une fois Mme Vasnier à Dieppe à l'insu de son mari) et partit finalement avant que les trois ans ne soient révolus. De retour à Paris, il reçut un accueil assez froid chez les Vasnier (aussi étonnant que cela puisse paraître, le mari était resté un ami proche et un confident tout au long de la liaison avec sa femme), en partie sans doute parce qu'ils désapprouvaient son départ de Rome. La « période bohème » qui suivit le vit fréquenter les cafés, aller à Bayreuth écouter les opéras de Wagner (grâce à l'aide financière d'un ami), écouter de la musique de

gamelan javanais à l'Exposition universelle de 1889 et fréquenter le milieu littéraire—notamment les poètes symbolistes. Il resta relativement à l'écart de l'establishment musical. Lorsqu'on lui demanda d'être témoin au mariage d'un ami, il nota comme profession « jardinier » sur le registre.

Ses compositions commençaient alors à être publiées. Il est intéressant de voir que, tout pianiste qu'il soit, dans ses premières œuvres, ses plus grands progrès se situent dans le domaine de la mélodie (comme en témoignent par exemple ses magnifiques *Ariettes oubliées* sur des poèmes de Verlaine). Elles sont bien supérieures à ses pièces pour piano de la même époque. Ces dernières comprennent les *Deux Arabesques*, la *Danse* et la *Suite bergamasque*—toutes enregistrées ici.

Cet enregistrement commence par la suite **Children's Corner**, publiée en 1908. Après avoir vécu avec deux femmes (l'une étant son épouse, et qui ont toutes deux tenté de se suicider à la suite de l'échec de leur relation) et après de nombreuses liaisons, Debussy rencontra la mère de l'un de ses élèves qui allait devenir sa seconde épouse. En la personne d'Emma Bardac, il avait pour la première fois une partenaire qui le stimulait intellectuellement. Trois ans avant leur mariage, naquit leur fille, Claude-Emma. Debussy aima probablement davantage Chouchou (comme il l'appelait) que quiconque dans sa vie. Heureusement pour lui, il ne vécut pas assez longtemps pour être témoin de sa mort de la diphtérie à l'âge de treize ans.

Les titres anglais sont originaux. Debussy était très anglophile (même s'il parlait mal l'anglais) et la gouvernante de Chouchou était une Anglaise, Miss Gibbs. Le troisième morceau de la suite, *Serenade for the Doll*, eut tout d'abord un titre français (*Sérénade à la Poupée*) et fut écrit deux ans avant le reste—lorsque Chouchou n'avait que quatre mois.

Contrairement à ce que certains pourraient supposer, ce n'est pas une musique que Debussy écrivit pour que sa fille la joue immédiatement, malgré la dédicace sur la partition : « À ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son père pour ce qui va suivre. » Elle apprit à jouer du piano plus tard et Marguerite Long se souvient l'avoir entendu jouer le cinquième morceau de cette suite, exactement comme son père. Lorsqu'elle était très jeune, elle dit à Madame Long : « Je ne sais pas comment faire. Papa veut que je joue du piano… Mais il me défend de faire du bruit. »

Il ne s'agit pas, toutefois, de musique enfantine, même si les jeunes peuvent réussir à la jouer. Le premier morceau, *Doctor Gradus ad Parnassum*, est bien plus qu'un exercice de mise en doigts, même si Debussy fait un pied de nez au pauvre vieux Clementi et à ses études ennuyeuses. Alors que l'indication de tempo manquait dans la première épreuve, Debussy écrivit à son éditeur : « *Doctor Gradus ad Parnassum* est une sorte de gymnastique hygiénique et progressive ; il convient donc de le jouer, tous les matins, à jeun, en commençant par *modéré* pour aboutir à *animé*. » Je pense que c'était un tantinet sarcastique. Il y a beaucoup de très belle musique dans ce morceau et le jouer comme un exercice ne lui rendrait pas justice.

L'éléphant en peluche de Chouchou est dépeint dans *Jimbo's Lullaby*, où le compositeur note la mention « un peu gauche ». On peut imaginer un scénario où l'éléphant refuse tout d'abord d'aller dormir ; puis, dans la section centrale (où le nouveau thème reprend la berceuse « Dodo, l'enfant do »), on lui raconte une histoire ; et ensuite lorsque la musique revient au tempo initial et au mode majeur (avec les deux thèmes combinés), il finit par s'endormir. Il y a beaucoup de tendresse et d'humour dans ce morceau—qualités qui imprègnent toute la suite.

La *Serenade for the Doll* est une pièce remarquable, alliant simplicité et moyens d'expression sophistiqués. Sur

les accords légers d'un accompagnement de guitare (« léger et gracieux »), la poupée danse pour nous, tandis que celui qui donne la sérénade chante et soupire. Ce morceau comporte ces changements d'humeur subits et merveilleux si typiques des enfants. Debussy demande d'utiliser la pédale douce du début à la fin—même lorsque c'est marqué *forte*.

Le morceau suivant, *The snow is dancing* (« La neige danse ») dépeint la sévérité d'un jour de neige et l'humeur sombre qu'il provoque—dans l'attente du retour du soleil. Il est intéressant que Debussy utilise un motif ascendant de quatre notes comme ostinato que l'on trouve aussi dans *Le tombeau des naïades* (des *Chansons de Bilitis*), écrit une dizaine d'années plus tôt, où la glace et la neige forment la toile de fond. C'est la pièce la plus difficile du recueil à tous égards. Elle exige une grande maîtrise du toucher et de la sonorité, en particulier pour obtenir cet effet « blanc ». Debussy faisait très attention à la distinction entre *pp* et *ppp*, et il faut l'observer. Il insistait aussi pour que les interprètes de sa musique imaginent le piano comme un instrument sans marteaux, frappant la touche de manière à pouvoir entendre les vibrations des autres notes « frémissant vaguement dans l'air ». Lorsque Debussy fit de rares apparitions à l'étranger, jouant des pianos qu'il ne connaissait pas bien, on se plaignit souvent de ne pas l'entendre. C'était bien sûr une nouvelle façon de jouer de cet instrument !

The Little Shepherd (« Le Petit Berger »), également un jouet de Chouchou, est un poème pastoral en musique, où le berger mélancolique improvise à la flûte. Par deux fois, il devient un petit peu plus joyeux et se met à danser, mais en fin de compte l'atmosphère reste douce. On peut sentir l'odeur de la campagne et le souffle de l'air frais dans ces trente-et-une mesures remarquables.

En 1903, Debussy entendit Sousa et sa fanfare jouer à Paris ; il l'appela « le roi de la musique américaine », chantant les louanges du Cakewalk qu'il considérait comme leur meilleure invention. Chouchou avait la poupée à la mode—une poupée noire de chiffon (« golliwog » en anglais) devenue populaire en Angleterre grâce à des contes pour enfants. Réunissez-les et vous avez le *Golliwog's Cake-Walk*. La musique est totalement caractéristique du ragtime, avec ses syncopes et son rythme de marche. L'humour l'emporte dans la section centrale où Debussy se moque de Wagner en citant le début de *Tristan et Isolde*. Il est surprenant de constater le nombre de gens qui ne saisissent pas la plaisanterie—notamment le pianiste qui créa cette œuvre, Harold Bauer. En l'entendant la jouer pour la première fois, Debussy dit : « Vous ne semblez pas vous opposer aujourd'hui à la façon dont je traite Wagner. » Bauer n'avait pas la moindre idée de ce qu'il voulait dire, jusqu'à ce qu'on lui montre la « caricature impitoyable » (comme il la décrivit par la suite). Lors de la création, Debussy resta en dehors de la salle de concert, tellement il avait peur de l'accueil qui serait réservé à cette œuvre. Lorsque Bauer lui dit qu'ils avaient ri, il poussa un énorme hurlement, manifestement soulagé. Son indication de jouer « avec une grande émotion » est satirique, c'est le moins qu'on puisse dire.

La **Suite bergamasque** a toujours été l'une de mes œuvres préférées, depuis que je l'ai jouée pour la première fois à l'âge de quatorze ans. Son troisième mouvement, *Clair de lune*, est le plus grand succès de Debussy, mais le reste est aussi très évocateur et l'ensemble est merveilleux. Il la composa quinze ans avant sa publication en 1905, époque à laquelle le style de Debussy avait beaucoup changé. Il insista donc pour que la date 1890 figure sur la page de titre. Le recueil connut de nombreuses révisions et même des changements de titre—*Clair de lune* s'appelant tout d'abord *Promenade sentimentale* (il a bien fait de le changer !) et le *Passepied* final ayant vu le jour sous le titre *Pavane*.

Trois des mouvements ayant des titres empruntés au baroque, on pourrait penser que l'influence principale de cette suite provenait de la musique de cette époque là—en particulier celle de Couperin et de Rameau pour qui Debussy éprouvait une très grande admiration et dont il aimait se dire l'héritier musical. Toutefois, l'indice le plus important est plutôt l'adjectif « bergamasque ». Il la relie à l'univers de la *Commedia dell'arte* et aussi au poète Verlaine, dont le poème *Clair de lune* fait allusion aux « masques et bergamasques » et à une Arcadie idyllique (Debussy mit deux fois ce poème en musique). Le cycle de Verlaine, *Fêtes galantes*, fut à son tour inspiré par le monde élégant et frivole représenté par le peintre Jean-Antoine Watteau.

Le *Prélude* initial est marqué *Moderato (tempo rubato)* et il est important de lui donner la liberté rythmique requise. Comme la plupart des compositeurs français, Debussy insistait pour qu'on soit fidèle à sa partition, mais comprenait qu'après l'exactitude vient le talent. Elle présente de magnifiques changements de couleurs et une grande impression d'espace. À la mesure 33 se trouve une citation presque exacte du *Clair de lune* de Fauré. Le *Menuet* exige un bon contraste entre staccato et legato ainsi que la capacité de créer une atmosphère fantaisiste. Le long passage soutenu de quinze mesures avant la coda donne une impression d'ampleur et doit être joué comme une ligne continue.

Que dirait Debussy s'il savait que son *Clair de lune* a été utilisé dans la bande sonore d'au moins quatorze films importants et même dans une publicité pour les voitures Lexus (mutilée au-delà de toute imagination) ? Cela le rendait fou d'être étiqueté compositeur « impressionniste ». De tous les morceaux enregistrés ici, c'est à ce chef-d'œuvre que l'on pourrait sans doute appliquer cet adjectif avec le plus d'à-propos et pourtant il ne semble pas tout à fait approprié. Je préfère la description du pianiste français Jacques Février : « Premier en date des grands paysages sonores debussystes. » Son calme feutré au début est d'une beauté presque incroyable. En pensant à la façon de l'interpréter, je me souviens de ce que Debussy pensait des indications métronomiques et de la raison pour laquelle il les employait si rarement : elles sont bonnes pour une mesure, « comme les roses l'espace d'un matin ». Debussy disait au pianiste Maurice Dumesnil d'utiliser une souplesse générale dans cette pièce et de ne pas noyer les harmonies en utilisant trop de pédale. Ici, l'harmonie est en fait la mélodie—ce n'est pas juste un air joli. Le do bémol qui survient à la dernière apparition du thème doit nous transpercer avec son sentiment de regret.

Le *Passepied* ne respecte en rien le mètre standard de cette danse dans la musique baroque ($\frac{3}{8}$) mais nous ramène à la couleur aristocratique et noble des autres mouvements. Sa principale difficulté consiste à jouer la main gauche staccato tout en phrasant avec la main droite (comme *Idylle* de Chabrier et la mélodie de Reynaldo Hahn *Quand je fus pris au pavillon*). Debussy se retint manifestement pendant des mois de confier cette œuvre aux éditeurs car il n'était pas satisfait des dernières mesures. Je pense qu'il a finalement atteint la perfection.

Contrairement à de nombreux auteurs actuels qui écrivent sur Debussy, j'ai un faible pour l'une de ses premières pièces pour piano, **Danse** (intitulée *Tarantelle styrienne* à l'origine). Publiée en 1891, elle fut orchestrée par Ravel en 1923. C'est une sorte d'étude préliminaire pour son chef-d'œuvre ultérieur *Masques*. Les rythmes de danse pleins d'entrain du début sont bien sûr très attrayants, mais c'est surtout dans la section centrale que l'on a une idée de ce qui va suivre.

Les premières œuvres pour piano seul de Debussy à avoir été publiées sont ses **Deux Arabesques**. De son vivant, déjà cent vingt-trois mille exemplaires de la première furent vendus, ce qui en fit alors, comme de nos

jours, l'une de ses œuvres les plus populaires. Il est curieux de lire que, bien qu'elles aient été publiées en 1891, le journal *Le Figaro* reprit la première en 1903 comme supplément musical en la présentant comme une « composition nouvelle et totalement récente » d'un « jeune compositeur » (Debussy avait alors quarante-et-un ans), spécifiant à quel point cette musique pouvait être difficile à comprendre même pour un pianiste très expérimenté. *Le Figaro* essayait sans doute de tirer profit du succès remporté par Debussy l'année précédente avec son opéra *Pelléas et Mélisande*, qui l'avait rendu célèbre du jour au lendemain. Aujourd'hui, rien ne semble plus simple que ces pièces absolument charmantes, à l'écriture fluide et décorative. Debussy a employé une fois le terme « arabesque » pour décrire un mouvement d'un concerto pour violon de Bach, en parlant du « principe de "l'ornement" qui est la base de tous les modes d'art ».

Entre ces premières œuvres et sa suite **Pour le piano** il y a une grande différence. On l'entend tout de suite dans l'écriture. Elle est brillante, virtuose, parfois très sombre—avec des effets pianistiques incroyables. Le *Prélude* commence par le thème initial martelé à la basse, suivi d'un long passage sur une pédale harmonique. Lorsque le thème revient, cette fois avec des accords *fortissimo* aux deux mains, des glissandi viennent se joindre à lui que Debussy souhaitait voir expédiés comme « d'Artagnan en train de dégainer ». Ici, pas de rubato. Une magnifique section centrale chatoyante se déroule sur une pédale de la bémol aigu à la main gauche, où la main droite barbouille de la couleur sur la toile. La dernière page est un « Tempo di cadenza » avec des fioritures en forme de glissandos répartis entre les deux mains.

La *Sarabande* fut écrite plusieurs années avant les autres mouvements et Debussy la révisa pour l'inclure dans la suite finale. Marquée « Avec une élégance grave et lente », il la voyait plutôt comme « un ancien portrait du Louvre ». Selon Émile Vuillermoz, Debussy la jouait « avec une simplicité aisée de bon danseur du XVI^{e} siècle ». En fait, elle semble à la fois ancienne et moderne—et c'est l'une de ses œuvres pour piano que je préfère.

La *Toccata* finale constitue une conclusion triomphale à la suite. Debussy ne voulait pas que la vitesse soit le but ultime—pour lui, la clarté était beaucoup plus importante. Mais il fallait aussi qu'il y ait de la musique. L'anecdote suivante est révélatrice : Debussy entendit un pianiste célèbre la jouer en 1917 et, lorsque la pianiste Marguerite Long lui demanda ce qu'il pensait de cette interprétation, il répondit : « Il ne manquait pas une note. C'était affreux. » « Mais vous devriez être content ? » lui demanda-t-elle. « Oh ! mais pas comme ça ! », répliqua-t-il. Ricardo Viñes, qui avait entendu son ami Ravel parler de cette suite, se vit confier la création en janvier 1902. Le titre de l'œuvre est modeste, mais son importance et son effet sont tout autres. De nombreux pianistes français de son temps notèrent à quel point il était important d'aborder la musique pour piano de Debussy avec le même zèle et la même rigueur que l'on appliquerait à une fugue de Bach—ce qui est rarement pris en compte.

Deux ans et demi plus tard, alors qu'il filait le parfait amour avec Emma Bardac, il écrivit les deux dernières œuvres principales enregistrées ici : *Masques* et *L'isle joyeuse*. On entend souvent cette dernière ; la première mérite d'être mieux connue car, à mon avis, c'est un grand chef-d'œuvre. En juillet 1904, Debussy envoya celle qui était alors sa femme, Lily, séjourner avec son père en Bourgogne pour pouvoir rester avec sa maîtresse. Ils s'enfuirent tout d'abord à Jersey, où ils s'installèrent incognito au Grand Hôtel, puis en Normandie. **Masques** est presque aussi tragique que *L'isle joyeuse* est triomphale. Les notes initiales répétées sont parfois étouffées, parfois très percussives, donnant de merveilleuses touches de couleur. L'accumulation menaçante avant

la réexposition est saisissante. À la fin, la musique se dissout, mais pas avant de nous donner quelques quintes ouvertes aux deux mains qui créent la plus merveilleuse atmosphère de quelque chose de passé. L'une des raisons pour lesquelles le premier mariage de Debussy se désagrégeait à l'époque était qu'ils n'avaient pas d'enfant. Un mois après avoir écrit cette pièce, Lily se tira une balle dans le ventre, qu'elle garda jusqu'à la fin de sa vie. Dans le scandale qui suivit, Debussy perdit beaucoup d'amis.

Les trilles et traits comme des cadences qui ouvrent **L'isle joyeuse** furent décrits comme « une injonction » par le compositeur. L'ensemble de ce morceau est un long crescendo et son énorme énergie doit être légèrement contrôlée, comme l'a noté Debussy, avant l'ultime explosion de joie sans bornes. Pour moi, personne n'a mieux décrit cette œuvre que la pianiste Marguerite Long, qui l'a travaillée avec Debussy : « C'est une vision fastueuse, un vent de joie d'une prodigieuse exubérance, une "Fête de rythme" où, sur de vastes courants de modulations, le virtuose devra maintenir une technique exacte, sous les voiles tendues de son imagination. » Debussy trouva son inspiration, en dehors d'Emma et de leur voyage à l'île de Jersey, dans *L'Embarquement pour Cythère* de Watteau (l'île grecque de Cythère était pour le monde antique le lieu de naissance de Vénus, déesse de l'amour). Différente de la joie que lui procura sa fille Chouchou, ce fut probablement la période la plus heureuse de toute sa vie.

En bis à ce récital Debussy, j'ai inclus la valse **La plus que lente**. L'un des objets posés sur la cheminée de Debussy était une petite sculpture, *La Valse* de Camille Claudel, maîtresse de Rodin et amie proche (sinon également amante) de Debussy. Elle y resta jusqu'à sa mort, où elle disparut mystérieusement. En 1910, le violoneux tzigane Leoni joua dans la salle de bal du Nouvel Hôtel Carlton à Paris avec son ensemble tzigane. Debussy lui fit un arrangement de cette valse « plus lente que lente », qui est sûrement à moitié parodique, à moitié sérieuse. C'est, je pense, un morceau approprié pour dire adieu.

ANGELA HEWITT © 2012
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

DEBUSSY *Klaviermusik*

CLAUDE-ACHILLE DEBUSSY wurde am 22. August 1862 über einem Porzellanladen, der seinem Vater gehörte, in Saint-Germain-en-Laye geboren, etwa 20 Kilometer westlich von Paris. In seiner Familie gab es keine Musiker. Sein Vater Manuel war beim Militär gewesen und hatte dann eine Näherin, Victorine Manoury, geheiratet. Es gab einen Onkel, der 1872 nach Manchester zog und Musik unterrichtete; Debussy lernte jedoch weder ihn noch seine drei englischen Cousins jemals kennen. Als Kind wurde er Claude genannt. Als Heranwachsender entschied er sich für Achille und unterschrieb sogar als Achille de Bussy. Im Alter von 30 Jahren wechselte er zu Claude zurück und blieb dann auch dabei.

Er hatte wohl eine schwierige Kindheit, über die er aber nie sprach; nichtsdestoweniger muss sie ihm immer gegenwärtig geblieben sein. Als Claude fünf Jahre alt war, zog die Familie nach Paris, wo sein Vater als Handlungsreisender arbeitete. Nach dem Ausbruch des Deutsch-Französischen Kriegs 1870 trat Manuel der Nationalgarde bei. Nach der Niederschlagung der Commune wurde ihm eine Gefängnisstrafe von vier Jahren auferlegt, von der er jedoch nur ein Jahr verbüßte—dieser Vorfall wurde zu Debussys Lebzeiten vertuscht. Seine Mutter war an der Kindererziehung nicht sonderlich interessiert und überließ diese Aufgabe hauptsächlich der Schwester ihres Mannes, Clémentine. Claude besuchte auch nie eine Schule—eine Tatsache, die er nie ganz überwinden konnte. Seine Rechtschreibung war bis zum Schluss fehlerhaft.

Die Familie zog in fünf Jahren viermal um und war stets mittellos. Manuel Debussy („der alte Tunichtgut“, wie sein Sohn ihn später nannte) ging mit seinem Sohn gelegentlich zu Aufführungen der Operetten Offenbachs (die Debussy zeit seines Lebens sehr schätzte), wollte jedoch, dass Claude Matrose würde. 1870 reiste die zu dem Zeitpunkt schwangere Victorine mit ihren Kindern nach Cannes, wo sie bei Clémentine und deren Freund, dem Bankier Achille-Antoine Arosa, wohnten. Hier erhielt Debussy seinen ersten Klavierunterricht—den Arosa finanzierte—bei einem gewissen Jean Cerutti (der offenbar eher Geiger als Pianist war). Im folgenden Jahr, 1871, kehrten sie nach Paris zurück und zogen in eine kleine Wohnung in der Rue Pigalle. Manuel hatte während seines Gefängnisaufenthalts Charles de Sivry kennengelernt, dessen Mutter, Antoinette Mauté, Klavierlehrerin war, bei der Debussy Stunden nahm. Obwohl ihre Behauptung, eine Schülerin Chopins gewesen zu sein, wohl etwas weithergeholt war, lernte Debussy durch sie die Musik Chopins schätzen. Vielleicht noch wichtiger war allerdings die Tatsache, dass sie die Schwiegermutter des Dichters Paul Verlaine war, der für ihre Tochter Mathilde *La bonne chanson* schrieb. Sie kümmerte sich mit besonderer Zuwendung um ihren jungen Schüler, woran Debussy sich später mit großer Dankbarkeit erinnerte.

Im Alter von 11 Jahren, nach nur wenigen Monaten des Unterrichts bei ihr, trat der begabte Knabe zur Aufnahmeprüfung beim Pariser Conservatoire an—und bestand sie. Seine Klassenkameraden berichteten später, dass er dazu mit einer Matrosenmütze samt Quaste erschienen war. Während der nächsten elf Jahre versuchte Debussy, in einer Institution sich selbst treu zu bleiben, wo das Gegenteil erwartet wurde. Es begann damit, dass er sich als Pianist beweisen wollte, ihm dies jedoch, sehr zur Enttäuschung seiner Eltern, nicht so gelang wie erhofft. Er hatte wahrscheinlich sehr individuelle Vorstellungen davon, wie das klassische Repertoire zu spielen sei. Es ist bekannt, dass dem Direktor, Ambroise Thomas, seine Interpretation des f-Moll Präludiums aus Teil II des *Wohltemperierten Klaviers* von Bach sehr missfiel, was er damit begründete, dass Debussy die Überheblichkeit besäße, es wie ein Musikstück aufzufassen anstatt es

als schlichte Übung zu spielen. Sein Lehrer, Marmontel, schätzte sein Talent und sagte dem Knaben, der „ein wahres Künstlertemperament“ habe, eine bedeutende Zukunft voraus. Noch vor seinem 12. Geburtstag gewann er einen Preis für seine Interpretation des 2. Klavierkonzerts von Chopin und ein Jahr später wurde sein Spiel der Balladen ausgezeichnet. Trotz seiner Bemühungen wurde ihm im Fach Klavier aber nie ein Premier Prix verliehen. Vielleicht war seine Abneigung gegenüber Wettbewerben der Grund für den ausbleibenden Erfolg.

In der Harmonieklasse von Émile Durand, in die er im Alter von 15 Jahren kam, trat keine wesentliche Besserung der Lage ein. Wenn Debussy sich nicht an die Regeln hielt, behielt Durand seine Hausarbeit bis zum Ende der Stunde zurück, um sich dann mit verheerenden Korrekturen darauf zu stürzen. Einer Anekdote zufolge setzte Debussy sich einmal ans Klavier, kurz bevor der Lehrer den Raum verließ, und brachte, sehr zum Vergnügen seiner Kommilitonen, Kaskaden von seinen Lieblingsakkorden hervor. Durand knallte ihm den Klavierdeckel auf die Finger. 25 Jahre später gab Debussy, der in der Zwischenzeit die musikalische Sprache revolutioniert hatte, zu, dass er „in der Harmonieklasse nichts weiter Bemerkenswertes gemacht“ hätte.

Schließlich gewann er einen Premier Prix in Klavierbegleitung, woraufhin er im Alter von 18 Jahren der Kompositionsklasse von Ernest Guiraud beitreten konnte. Doch trugen sich noch im selben Jahr zwei weitere Ereignisse zu, die ihn in seiner Entwicklung wesentlich prägen sollten. Das erste war eine Einladung von Nadeschda von Meck, der russischen Geschäftsfrau, die in erster Linie als Freundin und Gönnerin Tschaikowskys bekannt ist, den Sommer mit ihrer Familie als Klavierlehrer und Begleiter zu verbringen. Das tat er drei Jahre hintereinander und entwickelte eine große Zuneigung zu der Familie (und heiratete fast eine der Töchter). Frau von Meck nannte ihn „meinen kleinen Pianisten“, gab ihm den Spitznamen „Bussyk“ und schickte ihm eine Komposition Tschaikowskys mit der Bitte um seine Meinung. (Er fand sie schön, doch fehle es ihr an Einheitlichkeit.) Debussy reiste mit der Familie durch ganz Europa und hielt sich natürlich auch in Moskau auf, wo er mit der Russischen Schule in Berührung kam. All dies erweiterte enorm seinen Horizont.

Das zweite Ereignis war seine Begegnung mit der Laiensängerin Blanche-Adélaïde Vasnier—eine verheiratete Frau, die 13 Jahre älter war als er. Sie hatte die Gesangsklasse besucht, bei der Debussy begleitete—eine Stelle, die er zum Geldverdienen angenommen hatte. Er hielt sich bald täglich im Vasnier-Haushalt auf, wo ihm ein Zimmer und ein Klavier zur Verfügung standen, und lebte dort mehr als bei seinen Eltern. Und natürlich verliebte er sich Hals über Kopf. Seine ersten wichtigen Kompositionen waren die Lieder, die er Madame Vasnier widmete und mit denen er sein Debüt als Komponist machte.

Debussy verstand sich gut mit seinem Kompositionsprofessor, der auch außerhalb des Unterrichts mit seinen Studenten verkehrte und sogar Billard mit ihnen spielte. 1883 nahm Debussy an dem Wettbewerb um den berühmten Prix de Rome teil, war jedoch nicht erfolgreich. Als er im darauffolgenden Jahr auf das Ergebnis wartete und auf einer Seine-Brücke stand, klopfte ihm ein Freund auf die Schulter und sagte: „Sie haben den Preis!“. In dem Moment, schreibt Debussy, sank sein Mut: „Ich sah deutlich die Unannehmlichkeiten, die Scherereien, die ein noch so geringer offizieller Titel fatalerweise mit sich bringt.“ Jean Barraqué schrieb in seiner hervorragenden Biographie des Komponisten: „Jedes Hindernis, jede Verpflichtung waren ihm nicht nur unerträglich, sondern beeinträchtigten seine geheimsten Lebenskräfte. Seine Pausen, sein Umherschlendern, seine Träumereien waren integrale Bestandteile seiner Kreativität. Er wollte in jedem Augenblick sein Leben selbst bestimmen.“

Seine Jahre in der Villa Medici in Rom, wo die Preisträger untergebracht wurden, waren ihm eine Bürde—er fühlte sich dort äußerst unwohl. Es gelang ihm mehrmals, zu entfliehen (einmal traf er Mme Vasnier in Dieppe, ohne das Wissen ihres Ehemanns) und verließ Rom, bevor die drei Jahre dort um waren. Zurück in Paris wurde er von den Vasniers sehr kühl empfangen (bemerkenswerterweise war M. Vasnier ein enger Freund und Vertrauter Debussys während der Affäre mit seiner Frau geblieben), wohl hauptsächlich deshalb, weil er Rom verfrüht verlassen hatte. Während der darauffolgenden „période bohème“ hielt Debussy sich häufig in Cafés auf, reiste nach Bayreuth um die Opern Wagners zu hören (was von einem Freund finanziert wurde), hörte javanische Gamelanmusik bei der Pariser Weltausstellung im Jahre 1889 und frequentierte das literarische Milieu—besonders das der symbolischen Dichter. An den Musikzirkeln war er nicht sonderlich interessiert. Als er gebeten wurde, bei der Hochzeit eines Freundes als Trauzeuge zu fungieren, gab er im Urkundenbuch als Beruf „Gärtner“ an.

Seine Kompositionen wurden nun zusehends publiziert. Es ist interessant zu beobachten, dass er, obwohl er Pianist war, im Bereich des Lieds am erfolgreichsten war (wie etwa in seinen wunderschönen *Ariettes oubliées* auf Gedichte von Verlaine deutlich wird). Diese Werke sind deutlich fortgeschrittener als seine Klavierwerke aus derselben Zeit. Zu den letzteren gehören etwa die *Deux Arabesques*, *Danse* und die *Suite bergamasque*—die alle hier vorliegen.

Die vorliegende Einspielung beginnt mit der Suite **Children's Corner**, die 1908 erstmals veröffentlicht wurde. Nachdem er mit zwei Frauen zusammengelebt hatte (eine davon war seine Ehefrau und beide begingen einen Selbstmordversuch, als die Beziehungen jeweils scheiterten) und nach vielen Affären lernte Debussy die

CLAUDE DEBUSSY

Mutter von einem seiner Schüler kennen, die seine zweite Ehefrau werden sollte. In Emma Bardac hatte er zum ersten Mal eine Partnerin gefunden, die intellektuell stimulierend war. Drei Jahre vor ihrer Hochzeit kam ihre Tochter, Claude-Emma, zur Welt. Debussy liebte Chouchou (wie sie sie nannten) wahrscheinlich mehr als alle anderen Menschen in seinem Leben. Es war eine glückliche Fügung für ihn, dass er ihren Tod im Alter von 13 Jahren an Diphterie nicht mehr erlebte.

Die englischen Titel sind die Originaltitel. Obwohl er kaum Englisch sprach, war Debussy sehr anglophil und Chouchous Gouvernante war eine Engländerin—Miss Gibbs. Das dritte Stück der Suite, *Serenade for the Doll*, hatte allerdings zunächst einen französischen Titel (*Sérénade à la Poupée*) und entstand zwei Jahre vor den anderen Stücken—als Chouchou gerade vier Monate alt war.

Trotz der Widmung, mit der Debussy die Partitur versah—„An meine liebe kleine Chouchou, mit der zärtlichen Entschuldigung ihres Vaters für das Folgende“—ist dies keine Musik, die sofort für seine Tochter zum Spielen gedacht war. Etwas später jedoch lernte sie Klavierspielen und Marguerite Long erinnerte sich daran, dass sie sie das fünfte Stück der Suite spielen gehört hatte und dass sie es genauso wie ihr Vater aufgefasst hatte. Als sie noch sehr klein war, vertraute sie Madame Long an: „Ich weiß nicht, was ich tun soll. Papa will, dass ich Klavier spiele … Aber er verbietet mir, Lärm zu machen.“

Es ist dies allerdings keine kindliche Musik, auch wenn sie von Kindern gespielt werden kann. Das erste Stück, *Doctor Gradus ad Parnassum*, ist weitaus mehr als eine Aufwärmübung, selbst wenn Debussy sich über den armen alten Clementi und dessen langweiligen Etüden lustig macht. Als in der ersten Korrekturfahne die Tempobezeichnung fehlte, schrieb Debussy an seinen Verleger: „*Doctor Gradus ad Parnassum* ist eine Art hygienische und progressive Gymnastikübung; es sollte daher jeden Morgen vor dem Frühstück gespielt werden, beginnend mit *modéré* bis hin zu *animé*.“ Ich denke, hier schwingt etwas Sarkasmus mit—dieses Stück enthält viele sehr schöne Passagen, und es als bloße Übung zu spielen würde ihm nicht gerecht werden.

Chouchous Spielzeugelefant wird in *Jimbo's Lullaby* dargestellt, das der Komponist mit der Anweisung „un peu gauche“ (etwas tollpatschig) versah. Man kann sich bei der Musik vorstellen, dass der Elefant sich zunächst weigert, einzuschlafen, dann (im Mittelteil, wo das neue Thema auf das Schlaflied „Dodo, l'enfant do“ anspielt) eine Geschichte erzählt bekommt und wenn die Musik zu dem ursprünglichen Tempo und nach Dur zurückkehrt (wobei beide Themen kombiniert werden), er endlich einschläft. Dieses Stück, aber auch die restliche Suite, zeichnet sich durch große Zärtlichkeit und einen feinen Humor aus.

Die *Serenade for the Doll* ist ein außergewöhnliches Stück, in dem Schlichtheit mit einem kultivierten Ausdruck verbunden wird. Die Puppe tanzt zu einer Gitarrenbegleitung („leicht und anmutig“), während der Ständchen-Sänger singt und seufzt. In dem Stück findet einer jener plötzlicher Stimmungswechsel statt, für die Kinder so berühmt-berüchtigt sind. Debussy gibt an, dass das Dämpferpedal im ganzen Stück eingesetzt werden soll, selbst in den Forte-Passagen.

Im nächsten Stück, *The snow is dancing*, wird die Kargheit eines schneereichen Tages dargestellt, die sich einstellende trübe Stimmung—und das Warten auf die Rückkehr des Sonnenscheins. Es ist interessant, dass Debussy ein Viertonmotiv als Ostinato verwendet, das sich ebenfalls in *Le tombeau des naïades* (aus den *Chansons de Bilitis*) findet, das etwa 10 Jahre früher entstand und in dem Eis und Schnee den Hintergrund bilden. Es ist dies in jeder Hinsicht das schwierigste Stück des Zyklus'. Anschlag und Klang müssen sehr kontrolliert werden, besonders um den Effekt der Leere zu erzielen. Debussy unterscheidet genau zwischen *pp* und *ppp*, und daran sollte man sich als Ausführender auch halten. Er bestand zudem darauf, dass Interpreten seiner Musik sich das Klavier als Instrument ohne Hämmer vorstellen und die Tasten derart anschlagen sollten, dass die Vibrationen der anderen Töne „entfernt in der Luft bebend“ spürbar seien. Zu den seltenen Gelegenheiten, als Debussy im Ausland Instrumente spielte, mit denen er nicht vertraut war, gab es oft Beschwerden, dass

er nicht zu hören sei. Es war dies sicherlich eine völlig neue Art und Weise, Klavier zu spielen!

The Little Shepherd, den Chouchou auch als Spielzeug hatte, ist ein bukolisch-musikalisches Gedicht, in dem der melancholische Schäfer auf seiner Flöte improvisiert. Zweimal wird er etwas heiterer und geht in einen Tanz über, letztendlich bleibt die Stimmung jedoch gedämpft. Man kann in diesen bemerkenswerten 31 Takten die frische ländliche Luft förmlich riechen und atmen.

Im Jahre 1903 hörte Debussy Sousa und dessen Band in Paris und nannte ihn „den König der amerikanischen Musik“ und lobte den Cakewalk als ihren besten Einfall. Chouchou hatte die Puppe *à la mode*, nämlich eine dunkelhäutige „Negerpuppe“ (eine sogenannte „golliwog“), die in England durch bestimmte Kindergeschichten populär wurde. Zusammen genommen ergab sich *Golliwog's Cake-Walk*. Die Musik ist mit ihren Synkopierungen und dem marschartigen Rhythmus typisch für den Ragtime. Das humoristische Element zieht sich auch noch in den Mittelteil, wo Debussy Wagner aufs Korn nimmt und den Beginn von *Tristan und Isolde* zitiert. Es ist jedoch erstaunlich, wie vielen Menschen dieser Witz entgeht—so auch dem Pianisten, der die Premiere des Stückes gegeben hatte, Harold Bauer. Debussy sagte, nachdem er ihn es zum ersten Mal hatte spielen hören: „Meine Behandlung Wagners scheint Sie nicht zu stören.“ Bauer verstand nicht, was Debussy meinte, bis er auf die „gnadenlose Karikatur“ (wie er sie später nannte) hingewiesen wurde. Bei der Uraufführung war Debussy so nervös, dass er sich nicht ins Publikum setzte. Als Bauer ihm mitteilte, dass es gelacht habe, stieß Debussy einen Schrei aus und war offensichtlich erleichtert. Seine Anweisung, „avec une grande émotion“ zu spielen, ist, gelinde ausgedrückt, satirisch gemeint.

Die **Suite bergamasque** ist, seit ich sie im Alter von 14 Jahren zum ersten Mal gespielt habe, immer eines meiner Lieblingsstücke gewesen. Der dritte Satz, *Clair de lune*, ist Debussys größter Hit, doch auch die anderen Stücke sind sehr atmosphärisch und verbinden sich zu einem wunderschönen Ganzen. Die Suite entstand 15 Jahre bevor sie 1905 veröffentlicht wurde und in der Zwischenzeit hatte sich Debussys Stil erheblich gewandelt. Er bestand deshalb darauf, auf der Titelseite das Jahr 1890 zu notieren. Der Zyklus wurde etliche Male überarbeitet und auch die Titel wurden mehrfach geändert—*Clair de lune* hieß zunächst *Promenade sentimentale* (ein glücklicher Umstand, dass er diesen Titel änderte!) und der letzte Satz, *Passepied*, trug zunächst den Namen *Pavane*.

Da drei Sätze mit barocken Titeln versehen sind, könnte man denken, dass auch die Musik vom Barock inspiriert ist, insbesondere von Couperin und Rameau, die Debussy sehr schätzte und in deren musikalische Abstammungslinie er sich gern einreihte. Den wichtigsten Anhaltspunkt liefert jedoch das Adjektiv „bergamasque“. Dadurch wird eine Verbindung zu der Sphäre der *Commedia dell'arte* und auch zu dem Dichter Verlaine hergestellt, dessen Gedicht *Clair de lune* an die „masques et bergamasques“ und ein idyllisches Arkadien anspielt (Debussy vertonte das Gedicht gleich zweimal). Die Inspirationsquelle zu Verlaines Zyklus *Fêtes galantes* wiederum war die elegante und frivole Welt, die der Maler Jean-Antoine Watteau darstellte.

Das erste Stück, *Prélude*, ist mit der Anweisung *Moderato (tempo rubato)* versehen und es ist wichtig, ihm diese rhythmische Freiheit zu geben. Wie die meisten französischen Komponisten verlangte auch Debussy, dass man seinem Notentext treu bleiben möge, doch sah er auch ein, dass nach der Exaktheit das Talent kommt. Es finden hier mehrere wunderschöne Farbwechsel statt und es stellt sich ein großes Raumgefühl ein. In Takt 33 erklingt ein fast direktes Zitat von Faurés Vertonung von *Clair de lune*. Im *Menuet* muss der Kontrast zwischen

Staccato und Legato deutlich herausgearbeitet und auch eine phantasievolle Stimmung erzeugt werden. Die lang anhaltende 15-taktige Passage vor der Coda besitzt einen besonderen Spannungsbogen und sollte als eine fortlaufende Linie aufgefasst werden.

Was würde Debussy wohl dazu sagen, wenn er wüsste, dass sein *Clair de lune* in den Soundtracks zu mindestens 14 großen Filmen und sogar in einer Fernsehwerbung für Personenkraftwagen der Firma Lexus (in unglaublich verstümmelter Form) verwendet worden ist? Es regte ihn schon auf, als „impressionistischer" Komponist abgestempelt zu werden. Von allen hier vorliegenden Werken passt jenes Adjektiv auf dieses Meisterstück wahrscheinlich am besten, doch ist es trotzdem nicht ganz treffend. Mir gefällt die Beschreibung des französischen Pianisten Jacques Février besser: „Die erste der großen klingenden Landschaften Debussys." Die gedämpfte Stille zu Beginn ist fast unerträglich schön. Wenn ich überlege, wie es zu interpretieren ist, muss ich daran denken, wie sich Debussy über Metronomangaben äußerte und warum er sie nur so selten machte—sie seien zutreffend für einen Takt, „wie Rosen für den Verlauf eines Morgens". Debussy wies den Pianisten Maurice Dumesnil an, dieses Stück mit größerer Flexibilität aufzufassen und die Harmonien nicht durch zuviel Pedal zu verwischen. Die Harmonie ist in diesem Falle auch die Melodie—und es handelt sich dabei nicht nur um eine hübsche Weise. Das Ces, das eingeführt wird, wenn das Thema zum letzten Mal erklingt, muss den Hörer mit seinem Reuegefühl durchbohren.

Der *Passepied* steht nicht im standardmäßigen Barock-Metrum dieses Tanzes ( ), doch transportiert er uns zu der aristokratischen, noblen Farbe der anderen Sätze zurück. Die Hauptschwierigkeit liegt hierbei darin, dass die linke Hand ein Staccato zu spielen hat, während die rechte Hand phrasiert (ähnlich wie in Chabriers *Idylle* und Reynaldo Hahns Lied *Quand je fus pris au pavillon*). Debussy hielt dieses Werk offenbar mehrere Monate zurück, bevor er es zur Publikation freigab, weil er mit den letzten Takten nicht zufrieden war. Ich finde, er bekam sie schließlich perfekt hin.

Anders als viele moderne Debussy-Forscher habe ich ein Faible für eines seiner ersten Klavierstücke, **Danse** (das ursprünglich den Titel *Tarantelle styrienne* trug). Es wurde 1891 herausgegeben und Ravel orchestrierte es 1923. Es ist eine Art vorbereitende Studie für sein späteres Meisterstück *Masques*. Die ausgelassenen Tanzrhythmen vom Anfang sind natürlich gleich sehr reizvoll, doch ist es besonders im Mittelteil, wo angedeutet wird, was noch bevorsteht.

Debussys erste Kompositionen für Klavier solo, die im Druck herausgegeben wurden, waren seine **Deux Arabesques**. Bereits zu seinen Lebzeiten wurden etwa 123.000 Exemplare des ersten Stücks verkauft, womit es damals wie heute zu seinen populärsten Werken gehörte. Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, dass, obwohl die beiden Werke bereits 1891 herausgegeben worden waren, die Zeitung *Le Figaro* noch 1903 das erste Stück als musikalische Beilage herausgab, in der es als „völlig moderne Neukomposition" eines „jungen Komponisten" bezeichnet (Debussy war zu diesem Zeitpunkt 41 Jahre alt) und angemerkt wurde, dass die Musik selbst auf einen erfahrenen Pianisten verwirrend wirken könne. Zweifellos wollte man hiermit aus Debussys Erfolg mit seiner Oper *Pelléas et Mélisande*, die ihn über Nacht berühmt gemacht hatte, Kapital schlagen. Heute scheint kaum etwas schlichter als diese sehr charmanten Stücke, die einen so fließenden und ausgeschmückten Stil haben. Debussy verwendete einst den Ausdruck „arabesque", als er einen Satz eines Violinkonzerts von Bach beschrieb, wobei er von dem „Prinzip des «Ornaments», das die Grundlage für alle Arten der Kunst ist" sprach.

Von diesen frühen Werken zu seiner Suite **Pour le piano** ist es ein großer Sprung. Der Unterschied im Stil wird sofort deutlich—er ist brillant, virtuos und zuweilen sehr düster und es kommen großartige pianistische Effekte zum Vorschein. Das *Prélude* beginnt damit, dass das Anfangsthema im Bass herausgehämmert wird, worauf eine lange Passage über einem Orgelpunkt folgt. Wenn das Thema wiederkehrt, erklingt es mit Fortissimo-Akkorden in beiden Händen und wird durch Glissandi verbunden, die Debussy zufolge so schnell gespielt werden sollten, wie „d'Artagnan sein Schwert zog". Hier also kein Rubato. Das Stück hat einen wunderschön schillernden Mittelteil über einem Orgelpunkt auf einem hohen As in der linken Hand, wobei die rechte Hand Farbe auf die Leinwand tüncht. Ein „Tempo di cadenza" nimmt die ganze letzte Seite mit glissandoartigen Gesten ein, die zwischen den beiden Händen aufgeteilt sind.

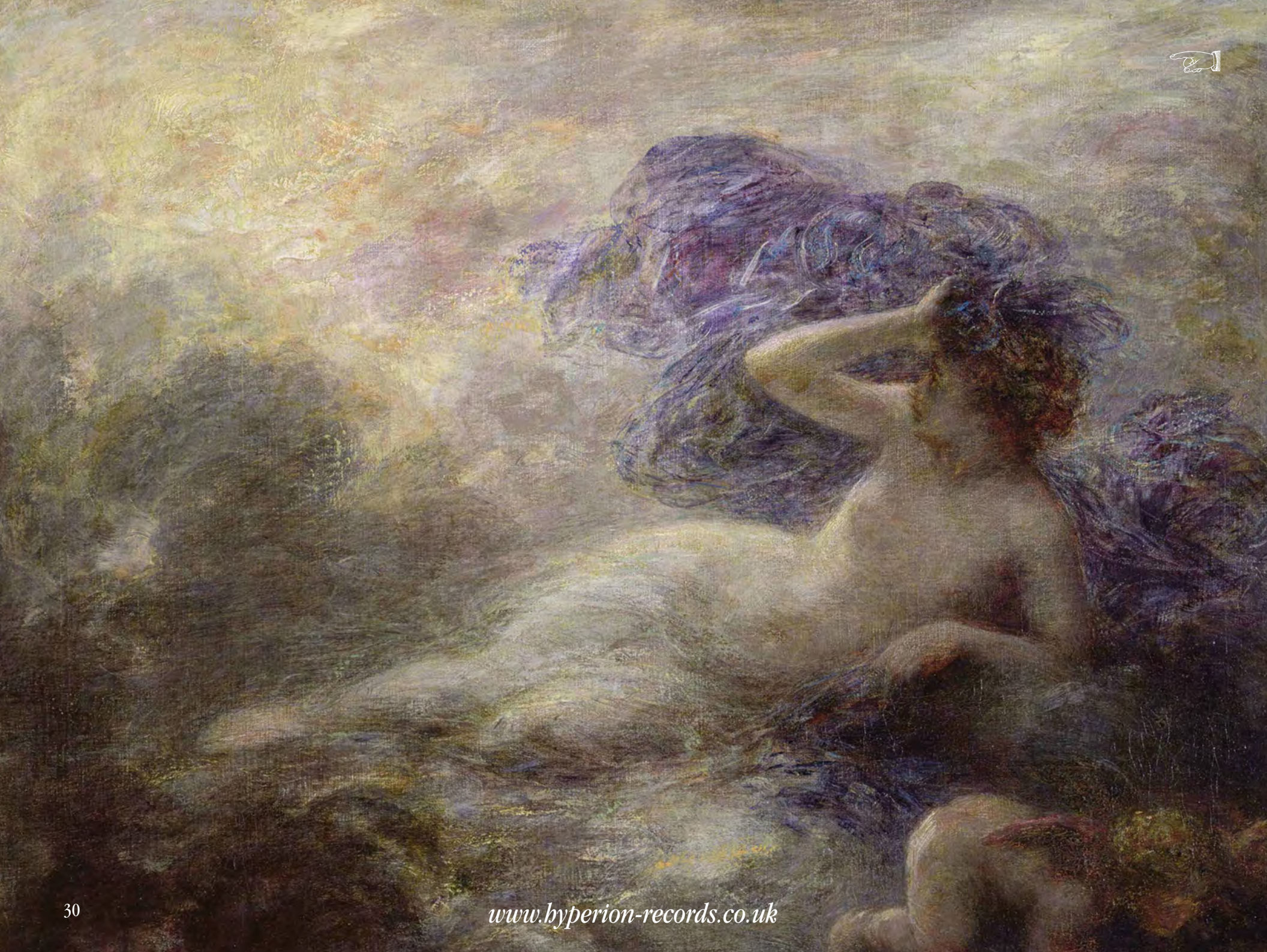
Die *Sarabande* entstand mehrere Jahre vor den anderen Sätzen und Debussy überarbeitete sie, um sie in diesen Zyklus mit aufzunehmen. Sie trägt die Überschrift „Mit einer langsamen und ernsten Eleganz" und er sagte, sie solle wie ein „altes Porträt im Louvre" interpretiert werden. Émile Vuillermoz zufolge spielte Debussy sie „mit der unbeschwerten Schlichtheit eines guten Tänzers des 16. Jahrhunderts". Tatsächlich klingt der Satz gleichzeitig altertümlich und modern—und gehört zu meinen Lieblingsstücken unter seinen Klavierwerken.

Die *Toccata* bildet einen triumphalen Schluss der Suite. Für Debussy war Tempo nicht das höchste Ziel—Deutlichkeit war ihm weitaus wichtiger. Musikalität durfte allerdings auch nicht fehlen. Es gibt eine aufschlussreiche Anekdote darüber, wie er einen berühmten Pianisten mit dem Stück im Jahre 1917 hörte. Als die Pianistin Marguerite Long ihn nach der Interpretation fragte, gab er zurück: „Schrecklich. Es entging ihm nicht ein Ton." „Sollte Sie das nicht freuen?", fragte sie. „Ah, aber nicht so", hieß die Antwort. Ricardo Viñes, der die Suite von seinem Freund Ravel lernte, wurde mit der Premiere betraut, die im Januar 1902 stattfand. Der Titel des Werks ist bescheiden, seine Bedeutung und Wirkung sind jedoch alles andere als das. Viele französische Pianisten seiner Zeit bemerkten, wie wichtig es sei, Debussys Klaviermusik mit derselben Sorgfalt und Genauigkeit anzugehen wie eine Bach-Fuge—darüber wird oft hinweggesehen.

Zweieinhalb Jahre später, im Rausch seiner Liebe zu Emma Bardac, schrieb er die letzten beiden Hauptwerke der vorliegenden Aufnahme: *Masques* und *L'isle joyeuse*. Letzteres ist oft zu hören, während das Erstere es verdient, berühmter zu sein, da es meiner Meinung nach ein ebenso großes Meisterwerk ist. Im Juli 1904 schickte Debussy seine damalige Ehefrau Lily zu ihrem Vater ins Burgund, um selbst mit seiner Mätresse zusammen sein zu können. Sie flohen zunächst auf die Insel Jersey und wohnten inkognito im Grand Hôtel, und reisten dann weiter in die Normandie. **Masques** ist beinahe so tragisch wie *L'isle joyeuse* triumphierend ist. Die Tonrepetitionen des Beginns sind zum Teil gedämpft und zum Teil wild-perkussiv, so dass sich wunderbare Farbkonstellationen daraus ergeben. Der bedrohliche Spannungsaufbau vor der Reprise ist packend. Am Ende löst sich die Musik auf, jedoch nicht bevor in beiden Händen noch einige leere Quinten erklingen, wodurch eine wunderbare Atmosphäre des Vergangenen erzeugt wird. Einer der Gründe dafür, weshalb Debussys erste Ehe zu der Zeit in die Brüche ging, war die Tatsache, dass sie kinderlos blieb. Einen Monat nachdem er dieses Stück komponiert hatte, schoss Lily sich eine Kugel in den Bauch, die dort für den Rest ihres Lebens blieb. In dem darauffolgenden Skandal sollte Debussy viele Freunde verlieren.

Die Triller und kadenzartigen Passagen, mit denen **L'isle joyeuse** beginnt, wurden von dem Komponisten als „eine Aufforderung" beschrieben. Das ganze Stück

ist ein langes Crescendo und seine ungeheure Energie muss etwas unter Kontrolle gehalten werden, bevor es am Ende—gemäß den Anmerkungen Debussys—in grenzenlose Freude ausbricht. Meiner Ansicht nach hat niemand dieses Werk besser beschrieben als die Pianistin Marguerite Long, die es bei Debussy studiert hatte: „Es ist eine hinreißende Vision, die von Freude und gewaltiger Überschwänglichkeit inspiriert ist: ein «Fest des Rhythmus'», in dem der Virtuose auf den riesigen Modulationswellen und unter den Segeln seiner Vorstellungskraft die Präzision seiner Technik beibehalten muss." Debussys Inspirationsquelle, neben Emma und ihrer Reise auf die Insel Jersey, war *L'Embarquement pour Cythère* von Watteau (die griechische Insel Kythira ist der griechischen Mythologie zufolge der Geburtsort der Liebesgöttin Aphrodite). Neben der Freude, die ihm seine Tochter Chouchou bereitete, war dies wahrscheinlich die glücklichste Zeit in seinem ganzen Leben.

Als „Zugabe" zu diesem Debussy-Konzert habe ich noch den Walzer **La plus que lente** hinzugefügt. Eines der Objekte, die auf Debussys Kaminsims standen, war eine kleine Skulptur, *La Valse*, von Camille Claudel. Claudel war mehrere Jahre mit Rodin liiert gewesen und war auch eine enge Freundin (wenn nicht sogar Geliebte) Debussys. Die Skulptur blieb dort bis zu seinem Tod, als sie auf mysteriöse Weise verschwand. 1910 hatte der Zigeunerfiedler Leoni in dem Ballsaal des New Carlton Hotel in Paris zusammen mit seiner Truppe aufgespielt. Debussy fertigte ihm ein Arrangement dieses „langsamer als langsamen" Walzers an, das sicherlich halb Parodie, halb ernst ist. Ich finde, dass dieser Walzer ein passendes Stück zum Abschied ist.

ANGELA HEWITT © 2012
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL